

Peter Stoll

Joseph Mages und der hl. Benedikt

Bilder in St. Paul im Lavanttal und in Ottobeuren

I Von Breisgau ins Lavanttal

Als sich die Benediktiner von St. Blasien (Kr. Waldshut) nach der Aufhebung ihres Klosters (1806) ins österreichische Exil begaben und nach kurzem Intermezzo im oberösterreichischen Spital am Pyhrn schließlich 1809 das Kloster St. Paul im kärntnerischen Lavanttal wiederbesiedelten, führten sie zahlreiche wertvolle Kulturgüter aus der breisgauischen Heimat im Gepäck. So gelangten aller Wahrscheinlichkeit nach auch zwei kleinformatige Ölbilder (25,5 x 48 cm) des 18. Jahrhunderts nach St. Paul, die den predigenden hl. Benedikt und die letzte Begegnung Benedikts mit seiner Schwester Scholastika zeigen;¹ Bilder, deren Entstehung die Forschung bisher in der Regel in südwestdeutschen Künstlerkreisen ansiedelte (Abb. 1, Abb. 3)

Dem 1969 erschienenen und St. Paul gewidmeten Band der *Österreichischen Kunsttopographie* zufolge vermutete Paul Booz als Schöpfer dieser Bilder (Johann[?]) Anton Morath² (Staufen [Kr. Waldshut] 1718 – St. Blasien 1783), einen in Diensten von St. Blasien stehenden Maler, der vermutlich in der Werkstatt Franz Joseph Spieglers ausgebildet wurde und den Spiegler nachweislich auch als Mitarbeiter beschäftigte (Säckingen);³ eine Zuweisung, die die *Österreichische Kunsttopographie* freilich nicht daran hinderte, die Bilder als „Schwäbisch, Mitte des 18. Jhs.“ zu deklarieren.⁴ Der Katalog zur Salzburger Bene-

¹ Für heute in St. Paul aufbewahrten Objekte, für die eine Provenienz aus St. Blasien angegeben wird, gilt allerdings: „Für den größeren Teil aber läßt sich die Provenienz nicht feststellen; was bleibt, ist eine immerhin überwiegend begründete Beweisführung ‚ex negativo‘, die nach Ausschluß anderer Möglichkeiten einzig einen sanblasianischen Ursprung zuzulassen scheint.“ Detlef Zinke: „Die sanblasianischen Kunstsammlungen“, in: Das tausendjährige St. Blasien : 200jähriges Domjubiläum ; Ausstellung im Kolleg St. Blasien, Abteiflügel, vom 2. Juli bis 2. Oktober 1983, Band 2: Aufsätze, Karlsruhe 1983, S. 275 – 281, hier: S. 275.

² In der Literatur wird Morath bisher vorwiegend als ‚Anton Morath‘ geführt; Booz gibt an „Anton (auch Johann Anton) Morath“; Brommer nennt ihn „(Joseph) Anton Morath“. Paul Booz: „Der Barockmaler Franz Joseph Spiegler und das ehemalige Kloster St. Blasien“, in: Alemannisches Jahrbuch 1964/65, S. 290 – 311, hier: S. 308 f; Hermann Brommer: „Bauleute und Künstler am Dombau der Benediktinerabtei St. Blasien“, in: Heinrich Heidegger (u.a., Hrsg.): St. Blasien: Festschrift aus Anlaß des 200jährigen Bestehens der Kloster- und Pfarrkirche Sankt Blasien, München [u.a.] 1983, S. 209 – 231, hier: S. 225. Zu Morath siehe auch Hubert Hosch: „Franz Joseph Spiegler (1691 – 1757): Zur Entwicklung und zum Einfluß des Barockmalers“, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 111 (1993), S. 119 – 155, hier: S. 146 f.

³ Bruno Bushart: „Die Fresken Franz Joseph Spieglers im Fridolinsmünster zu Säckingen“, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 32 (1975), S. 66 – 77.

⁴ Karl Ginhart (Bearb.): Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen, Wien 1969 (*Österreichische Kunsttopographie*; 37); S. 314, Nr. 114, 115 (= Nummerierung innerhalb der Abteilung ‚Kunstsammlungen, Gemälde‘). Booz’ Zuschreibung wird nur bei Nr. 114 (Predigt des hl. Benedikt) referiert, ist aber sinngemäß wohl auch auf das Pendant Nr. 115 (Benedikt und Scholastika) zu be-

diktausstellung von 1980 greift Booz' These auf (mitsamt der eigenartigen Kombination aus ‚Morath‘ und ‚schwäbisch‘);⁵ der Katalog zur Jubiläumsausstellung des tausendjährigen St. Blasien von 1983 beschränkt sich auf die weniger spezifische Angabe „Umkreis oder Nachfolger des Franz Joseph Spiegler ... um 1750/60“.⁶ Im selben Jahr reiht Hermann Brommer in der Festschrift zum zweihundertjährigen Bestehen der Klosterkirche St. Blasien in einer Kurzbiographie Moraths die Bilder mit Verweis auf die *Kunsttopographie* wieder in dessen Werk ein;⁷ und auch in St. Paul selbst werden die Bilder bis in die unmittelbare Gegenwart hinein unter dem Namen Morath geführt.⁸

II Ein Auftrag aus Ottobeuren für Joseph Mages

Es ist nun freilich unverkennbar, dass ein enger Zusammenhang besteht zwischen diesen beiden Bildern und zwei 1766 entstandenen Seitenaltarbildern von Joseph Mages (Imst [Tirol] 1728 – Augsburg 1769) in der Benediktinerabteikirche Ottobeuren (Kr. Unterallgäu), nämlich den Bildern am rechten Altar des östlichen Querhauses (Predigt Benedikts; Abb. 2) und am linken Altar des westlichen Querhauses (Benedikt und Scholastika; Abb. 4). Diesen Zusammenhang erkannte offenbar erstmals Rupert Prusinovsky OSB in seiner Eichstätter Diplomarbeit zum theologischen Programm der Abteikirche Ottobeuren aus dem Jahr 1983, ohne dass diese Erkenntnis bisher angemessen rezipiert worden wäre.⁹

Die Ottobeurer Altarbilder gehören zusammen mit den beiden ebenfalls 1766 entstandenen Altarbildern Januarius Zicks am linken Altar des östlichen Querhauses (hl. Ursula) und am rechten Altar des westlichen Querhauses (hl. Anna) in die letzte Phase der Kirchengestaltung unmittelbar vor der Weihe 1766.¹⁰ Es überrascht ein wenig, dass man diese letzten noch fehlenden Altarbilder nicht auch bei Johann Jakob oder Franz Anton Zeiller in Auftrag gab, die die Kirche in den Jahren 1756 ff. mit Fresken und Ölbildern ausgestattet hatten. Es war im 18. Jahrhundert bei umfassenden neuen Kirchengestaltungen zwar durch-

ziehen. Die Zuschreibung gehört wohl zu den „wichtige[n] Hinweise[n] über die südwestdeutschen Bilder des 18. Jhs.“, die „mündlichen und brieflichen Mitteilungen von Dr. P. Booz (Freiburg)“ zu verdanken sind (S. 287). Die Bilder werden nicht erwähnt in dem in Anm. 2 genannten Aufsatz Booz' und auch nicht in der posthumen Veröffentlichung seiner Studien zu St. Blasien aus den 1960er Jahren (Paul Booz; Marianne Booz: Bau- und Kunstgeschichte des Klosters St. Blasien und seines Herrschaftsbereichs, Freiburg im Breisgau 2001).

⁵ 1500 Jahre St. Benedikt Patron Europas, Katalog der V. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg Mai bis Oktober 1980, Pfarrhof zu Mariazell, Salzburg 1980; Kat.-Nr. 65, 66, S. 143.

⁶ Das tausendjährige St. Blasien (wie Anm. 1), Band 1: Katalog, S. 288, Kat.-Nr. 243 und 244.

⁷ Brommer (wie Anm. 2), S. 226.

⁸ E-Mail-Auskunft vom 01.12.2010 von P. Gerfried Sitar: „Die beiden Skizzen stammen von Joseph Morath.“

⁹ Fr. Rupert Prusinovsky OSB: Das theologische Programm der Abteikirche zu Ottobeuren. Eine ikonologische Analyse, Diplomarbeit, Eichstätt 1983; S. 69, Anm. 239, und S. 70, Anm. 253; zu beiden Altarbildern jeweils mit Verweis auf Ginhart (wie Anm. 4) die Anmerkung: „Der Entwurf dazu befindet sich in der Kunstsammlung des Stiftes St. Paul in Kärnten.“

¹⁰ Datierung der vier Altarblätter in das Jahr 1766 nach dem von Abt Honorat Göhl (1767 – 1802) angelegten Abbatiale registram; Prusinovsky (wie Anm. 9), S. 59, Anm. 86.

aus nicht die Regel, dass der Auftrag für sämtliche Altarbilder an die Maler der Fresken vergeben wurde, und manche Klöster mochten es sich sogar zum Ziel setzen, Werke möglichst vieler berühmter Zeitgenossen in ihrer Kirche zu versammeln; in Ottobeuren hingegen war man offenbar eher um ein einheitliches Erscheinungsbild bemüht und bestellte sämtliche neuen Ölbilder bei den Freskanten, mit Ausnahme eben der Blätter für die vier kleinen Querhausaltäre.

War man mit den Ölmalereien der Zeiller (die letzten davon 1764 geliefert)¹¹ vielleicht letztendlich doch nicht ganz zufrieden und wählte deshalb andere Maler für diese Bilder? Die ein Jahr nach der Kirchenweihe erschienene Ottobeurer Festschrift rühmt zwar die „Erfindungen und Kunst-stücke deß Welt-berühmten, und von uns niemahl genug zu belobenden Herrn Jacob Zeiler, Seiner Kaiserlichen Majestät Akademischen Mahlern“ und würdigt die „außnehmende Erfahrungheit“ Franz Anton Zeillers, während sich Mages und Zick mit dem etwas schwächeren Lob eines „kräftigen Pemsel[s]“ bzw. der „Annehmlichkeit“ begnügen müssen; aber ist der uneingeschränkte Beifall für die Zeiller vielleicht bis zu einem gewissen Grad eine der Gattung ‚Festschrift‘ geschuldete rhetorische Geste?¹² Maurus Feyerabend äußert sich in seinen Ottobeurer *Jahrbüchern* (1813 – 1816) jedenfalls wesentlich kritischer über die Zeiller’schen Ölbilder. Er spricht von den „Fresco Malereien des Herrn Jakob Zeiller ... welche weit besser, als die Oelmalereien geriethen“, während er über die Altarbilder Zicks und Mages’ sowie einige ältere in die Kirche übernommene Arbeiten ein günstigeres Urteil fällt: Sie „empfehlen sich ... dem Auge eines Kenners, und Kunstrichters am meisten.“¹³ Freilich ist unklar, ob Feyerabend hier archivalisch oder auch mündlich überlieferte Einschätzungen der 1760er Jahre referiert oder ob es sich nicht doch eher um sein eigenes Urteil handelt, gefällt in einer Zeit, deren ästhetischem Empfinden Zick und Mages mehr entsprachen als die beiden Zeiller. Selbst wenn Paul von Stetten d. J. bereits mehrere Jahrzehnte früher (1779) in seiner *Augsburger Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte* berichtet, Mages’ Ottobeurer Altarbilder hätten „außerordentliches Lob“ erhalten, mag dies bereits bis zu einem gewissen Grad dem Geschmackswandel im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts geschuldet sein.¹⁴

Denn mit Zick und Mages gewährten die Ottobeurer kurz vor der Einweihung ihrer Kirche zwei Malern Einlass, die das süddeutsche Rokoko, das in dieser Kirche einen seiner größten Triumphe feierte, in den Frühklassizismus hinüberführten (Zick) bzw. dies bei längerer Lebenszeit vermutlich getan hätten (Mages); und etwas von der Empfindsamkeit, Noblesse und Klarheit, vielleicht auch der Kühle, Ernüchterung und Reduktion des heraufziehenden neuen Stils ist bereits in den Ottobeurer Bildern zu spüren. Zwei Jahre später, 1768, wird die strenge, monumentale, äußerst präzise konstruierte Hintergrundsarchitektur auf Mages’ Weihnachtsfresko in Oberschönenfeld (Kr. Augsburg) das Ende des Rokoko noch deutli-

¹¹ Prusinovsky (wie Anm. 9), S. 8.

¹² Augustin Bayrhamer: Das tausend-jährige und durch die bischöfliche Einweyhung der neuen Kirche geheiligte Ottobeyren, Ottobeyren 1767, S. 6.

¹³ Maurus Feyerabend: Des ehemaligen Reichsstiftes Ottenbeuren Benediktiner-Ordens in Schwaben sämtliche Jahrbücher, Band 4: Vom J. 1740 bis zum Ende des J. 1802, Ottenbeuren 1816, S. 94.

¹⁴ Paul von Stetten d. J.: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1779, S. 328 f.

cher erahnen lassen. Interessant wären nähere Untersuchungen dazu, ob sich Mages' Kontakte zum Elsaß auch in einer Einflussnahme der französischen Malerei auf sein Schaffen niederschlugen und damit seiner Verwurzelung im süddeutsch-österreichischen Rokoko bis zu einem gewissen Grad gegensteuerten,¹⁵ oder ob auch den (archivalisch bisher nicht dokumentierten) Aufenthalt in Stuttgart eine solche Bedeutung für seine Stilgenese zukommt: Kam er dort z. B. in Berührung mit den Dekorationsprojekten Nicolas Guibals für den württembergischen Hof?¹⁶

Freilich: Dass die Ottobeurer bei der Bestellung der letzten Altarbilder gezielt nach einer ‚modernerer‘ Alternative zu den Zeiller-Vettern Ausschau hielten, lässt sich ebenso wenig belegen wie die These, dass die Ölmalereien der Zeiller nicht ihren uneingeschränkten Beifall gefunden hatten. Allen derartigen Vermutungen kann man außerdem entgegenhalten, dass sie Johann Jakob Zeiller in den 1770er Jahren mit weiteren Aufträgen bedachten (1773 Pfarrkirche Erkheim; 1779/80 Johanniskirche Feldkirch).

Wenn man nun die Frage ausklammert, warum die Zeiller bei den vier Altären nicht zum Zuge kamen und sich darauf konzentriert, warum Zick und Mages ausgewählt wurden, so ist im Falle Zicks ist daran zu erinnern, dass dessen Vater Johann Zick aus dem nahe bei Ottobeuren gelegenen Lachen (Kr. Unterallgäu) stammte.¹⁷ (Januarius Zick selbst lebte seit Beginn der 1760er Jahre als kurtrierischer Hofmaler in Ehrenbreitstein bei Koblenz und war zur Zeit der Ottobeurer Aufträge im schwäbischen Raum wenig präsent; die großen Aufträge für die schwäbischen Abteien erhielt er erst ab den späten 1770er Jahren.)

Die Verbindung zwischen Mages und Ottobeuren¹⁸ könnte der in Augsburg ansässige Johann Michael Feichtmayr (1696 – 1772) hergestellt haben, der 1757 ff. die Klosterkirche stuckierte, zumal Mages' auf Leinwand gemaltes Deckenbild im Betsaal des Münsters von

¹⁵ Joseph von Ahorner schreibt in seiner 1808 erschienenen Kurzbiographie Mages' zu dessen Lehr- und Wanderjahren: „Von Wien begab er sich nach Straßburg, wo er ... in der Malerkunst sich mit den Werken der französischen Meister bekannt machte. Darauf hielt er sich einige Zeit zu Stuttgart auf, und kam endlich nach Augsburg.“ Von den Jahren nach der Niederlassung in Augsburg (1751) berichtet Ahorner u. a.: „er wurde dreymal nach Stuttgart, und zweymal nach Colmar im Elsaß berufen“; kurz vor seinem Tod soll er einen weiteren Ruf nach Straßburg erhalten haben, den er nicht mehr annehmen konnte. Joseph von Ahorner: „XXXVII. Biographische Notizen von dem Maler Joseph Mages“, in: Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol, Viertes Band, Innsbruck 1808, S. 303 – 308, hier: S. 304 u. S. 306.

Bei der Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen der elsässischen Malerei des 18. Jahrhunderts und Mages wäre auch auf die Malerfamilie Daniche (Tanisch) einzugehen. So weist z. B. die Glorie des hl. Johann Nepomuk in der Abteikirche von Andlau, als deren Schöpfer(in) ein Mitglied dieser Familie vermutet wird, stilistische Nähe zu Mages auf (vgl. den Eintrag zu diesem Bild bei <http://www.culture.fr>; eingesehen am 16.03.2011).

¹⁶ Nicolas Guibal hielt sich in den Jahren 1740 – 1755 vor allem in Paris und Rom auf, war zwischenzeitlich (1749/50) allerdings kurz in Stuttgart. Seit 1755 wirkte er dann als „premier peintre“ am württembergischen Hof. Wolfgang Uhlig: „Nicolas Guibal (1725 – 1784): Daten zu Leben und Werk“, in: Nicolas Guibal 1725 – 1784: Zeichnungen, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 1989, S. 9 – 18.

¹⁷ Othmar Metzger: Januarius Zick: Datierte und datierbare Gemälde, München 1981, S. 37. Biographische Daten zu Johann Zick vgl. Barbara Strieder: Johann Zick (1702 – 1762): Die Fresken und Deckengemälde, Worms 1990, S. 6 f.

¹⁸ Ringler erwähnt außerdem, die „Galerie des Klosters Ottobeuren“ sei im Besitze eines „Tafelbildes der hl. Walburga von Mages“; vgl. Josef Ringler: Die barocke Tafelmalerei in Tirol: Versuch einer topographisch-statistischen Übersicht, Innsbruck u. München 1973 (Tiroler Wirtschaftsstudien; 29), S. 151. Nach Auskunft von P. Rupert Prusinovsky OSB (18.02.2011) gibt es keine Anhaltspunkte, dass sich ein solches Bild je in Ottobeuren befand.

Säckingen (Kr. Waldshut, 1766) von Stuck gerahmt ist, der durch den Vertrag von 1765 für denselben Feichtmayr gesichert ist.¹⁹ (Ob der Stuck der Pfarrkirche von Häder, Kr. Augsburg, deren Fresken und Altarbilder Mages 1765 schuf, von Johann Michael oder Franz Xaver Feichtmayr d. J. stammt, ist derzeit ungeklärt.)²⁰ Wenig wahrscheinlich ist, dass der Ottobeurer Auftrag etwas mit Mages' einzigem bislang bekannten früheren Werk in der Region zu tun hat, mit dem bereits 1753 entstandenen Altarblatt in der ca. 15 km von Ottobeuren entfernten Wallfahrtskirche Mussenhausen (damals zur wittelsbachischen Herrschaft Mindelheim gehörig). Mit benediktinischen Auftraggebern kam Mages vor Ottobeuren offenbar nur im elsässischen Ebersmünster in Berührung, für dessen Abteikirche er 1759/60 Fresken und Ölbilder schuf.

Aber selbst wenn man Feichtmayr, frühere Auftraggeber etc. als denkbare Mittler zwischen Mages und Ottobeuren außer Acht lässt, müsste die Auftragserteilung an ihn nicht unbedingt überraschen: Es wäre bei der Suche nach einem Altarbildmaler auf jeden Fall nahe liegend gewesen, den Blick nach Augsburg zu richten, und wahrscheinlich wäre Mitte der 1760er Jahre bei einer solchen Gelegenheit Joseph Mages sehr schnell als einer der namhaftesten Maler der Stadt ins Blickfeld der Suchenden geraten. Dass Mages im Kunstleben der Stadt eine solche Rolle gespielt haben muss, ist heute in Augsburg selbst freilich der unmittelbaren Anschauung weitgehend entzogen und muss gedanklich rekonstruiert werden: Verschwunden sind (bis auf zwei kleinformatige Altarbilder) seine umfangreichen Malereien im Auftrag der Augustiner-Chorherren von Hl. Kreuz,²¹ verschwunden sind die Fassadenmalereien an Augsburger Bürgerhäusern,²² verschwunden sind das Hl. Grab für den Dom und die Bilder für die Jesuitenkirche St. Salvator.²³ Dass die Ottobeurer mit Mages' Altarbildern zufrieden waren, belegt der Auftrag für das (heute ebenfalls verlorene) Hl. Grab, den sie ihm wenige Jahre später erteilten.²⁴

¹⁹ Dagmar Zimdars: „Der Betsaal im Bad Säckinger Fridolinsmünster“, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 28 (1999), S. 90 – 93.

²⁰ Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula. - Zweite, überarbeitete Auflage. - München 2008, S. 425.

²¹ Ahorner (wie Anm. 15), S. 305. Peter Stoll: Zum Anteil von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber an der malerischen Ausstattung der Zisterzienserinnenklosterkirche Oberschönenfeld, Augsburg 2009, S. 5, Anm. 12, <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2009/1403/>

²² Doris Hascher: Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Augsburg 1996 (Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen ; 16), S. 99, Kat.-Nr. 24, 106, 107.

²³ Stetten (wie Anm. 14), S. 328; Ahorner (wie Anm. 15), S. 305, 308.

²⁴ Das Hl. Grab ist dokumentiert durch das von Prusinovsky (wie Anm. 9, S. 90 ff.) edierte Verzeichnis von Ausgaben an Maler, Bildhauer und andere Künstler in den Jahren 1767 – 1788 (Archiv Ottobeuren, Fasz. VI/1, Nr. 1). Aus diesem Dokument geht hervor, dass Mages am 17.1. 1769 von „denen für das Heilige Grab accordierten 500 fl.“ 348 fl. bezahlt wurden und dass er am 22.3. 1769 „den Rest seines Accords“ (152 fl.) erhielt.

III Malte Mages die Benediktbilder in St. Paul?

Was nun die Bildanlage, Figurenerfindung und -disposition von Mages' Ottobeurer Altarbildern angeht, so gehen die Übereinstimmungen mit den Bildern in St. Paul so weit, dass man spontan die kleineren Bilder als Entwürfe für die Altarbilder in Anspruch nehmen möchte, wie es bereits Prusinovsky tat.²⁵ Dass es auch mehrere signifikante Unterschiede gibt (auf die im Einzelnen noch einzugehen sein wird), müsste nicht gegen einen solchen Zusammenhang sprechen, im Gegenteil: Da einige Ottobeurer Varianten geglückter erscheinen als die entsprechenden Bereiche in den Bildern in St. Paul, könnte man gut argumentieren, dass im Laufe des Schaffensprozesses, vielleicht in Wechselwirkung mit den Auftraggebern in Ottobeuren, Schwächen der ursprünglichen Konzepte getilgt wurden. Und wenn das Format der Bilder in St. Paul (25,5 x 48 cm) auf den ersten Blick ungewöhnlich groß erscheint für Altarbildentwürfe, so ist es doch noch ein wenig bescheidener als das des Entwurfs, den Januarius Zick für sein ebenfalls 1766 datiertes Ottobeurer Altarbild mit der hl. Ursula lieferte (33 x 49).²⁶

Allerdings ergibt sich aus den kompositionellen und motivischen Übereinstimmungen der beiden Bilderpaare nicht zwingend die Schlussfolgerung, dass die Bilder in St. Paul im Zusammenhang mit Mages' Ottobeurer Auftrag entstanden; nicht einmal eine zwingende Zuweisung an Mages lässt sich aus der Verwandtschaft ableiten. Es könnte z. B. sein, dass Mages die Bilder in St. Paul oder andere Versionen dieser Bilderfindungen kannte und sie abgewandelt für die Ottobeurer Altäre übernahm. Mit derartigen Entlehnungen ist auch bei den begabtesten süddeutschen Malern des 18. Jahrhunderts stets zu rechnen; und wie unbefangen sich Mages noch in seiner Reifezeit dieser Praxis bediente, zeigt gerade das bereits erwähnte Hauptwerk seiner letzten Jahre, der Freskenzyklus in der Zisterzienserkirche Oberschönenfeld (Kr. Augsburg): Dort verarbeitet Mages nicht nur Vorlagen von Göz und Piazzetta, sondern kopiert im Chor erstaunlich detailgetreu Christoph Thomas Schefflers Anbetung des apokalyptischen Lammes aus der Schönborn'schen Grabeskirche in Heusenstamm (Kr. Offenbach, 1741), das ihm wahrscheinlich über Schefflers Ölskizze bekannt war.²⁷

Es gibt freilich ein motivisches Detail, das nahe legen könnte, dass die Bilderfindungen in St. Paul nicht von Mages für seinen Ottobeurer Auftrag aufgegriffen wurden, sondern dass diese Bilderfindungen im Hinblick auf Ottobeuren konzipiert wurden: Der Bau im Hintergrund der Benediktspredigt weist eine gewisse Ähnlichkeit mit den Querarmen der Ottobeurer Kirche auf.²⁸ Aber selbst wenn diese Ähnlichkeit der gemalten und der gebauten

²⁵ Vgl. Anm. 9

²⁶ Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 45. Josef Straßer: Januarius Zick 1730 – 1797: Gemälde, Graphik, Fresken, Weißenhorn 1994, Kat.-Nr. G 288, S. 403.

²⁷ Bruno Bushart: „Fresken von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber in der Klosterkirche von Oberschönenfeld“, in: Werner Schiedermair (Hrsg.): Kloster Oberschönenfeld, Donauwörth 1995, S. 72 – 86, hier: S. 82.

²⁸ Rupert M. Scheule: Himmel, Heilige, (Hyperlinks) : Die barocke Bilderwelt – entschlüsselt in der Basilika Ottobeuren, Augsburg [ca. 2003], CD-ROM; Bildschirmansicht „Altar des Mönchsvaters Benedikt mit Assistenzfiguren Placidus und Maurus“.

Architektur beabsichtigt ist, heißt das noch nicht zwangsläufig, dass auch die kleineren Bilder von Mages gemalt wurden: Es könnte sich bei ihnen um abgewandelte Kopien der Ottobeurer Altarbilder handeln, die von einem anderen Maler angefertigt wurden.

Letztlich müssen also stilistische Erwägungen dafür ausschlaggebend sein, ob man auch die Bilder aus St. Blasien Mages zuweisen will oder nicht. Wenn man nun die Figurentypen, Physiognomien und die textile Faltenbildung auf den beiden Bildpaaren vergleicht, so spricht nichts gegen die Annahme, dass sie von demselben Maler stammen; und auch ein zunächst eher unscheinbares Detail wie das der Hand der Nonne links im Vordergrund auf der St.-Paul-Fassung der Begegnung Benedikts mit Scholastika kann die Autorschaft Mages' stützen. Man wird diese Hand (Abb. 5) kaum als anatomisch besonders geglückt empfinden, aber gerade die hier zu beobachtenden Schwächen kehren auch auf anderen Bildern Mages' wieder, so z. B. bei der rechten Hand des hl. Joseph von Copertino auf dem Altarbild der Klosterkirche von Maihingen (Kr. Donau-Ries; Abb. 6): In beiden Fällen wirkt die Hand leicht geschwollen und laufen die Finger spitz zu; es kommt sogar zu eigenartigen Abschnürungen am letzten Fingerglied (Nonne: Ringfinger; hl. Joseph: Mittelfinger). Das besonders Interessante ist nun, dass auf dem Ottobeurer Altarbild die Nonne durch einen Engel mit gänzlich anderer Handhaltung ersetzt ist. Wollte man nun davon ausgehen, dass die Bilder in St. Paul nicht von Mages stammen, sondern von einem anderen Maler, der sich an den Ottobeurer Altarbildern orientierte, so ergäbe sich der merkwürdige Befund, dass dieser Maler zwar den Engel in eine Nonne umformte, diese Nonne dann aber mit einer Hand aus Mages' anatomischem Repertoire ausstattete, d. h., man müsste auf einen wenig glaubhaften Fall von künstlerischer Mimikry schließen. Möchte man umgekehrt argumentieren, dass Mages die Ottobeurer Bilder in Anlehnung an die St.-Paul-Bilder eines anderen Malers schuf, so wäre es wieder ein höchst eigenartiger Zufall, dass Mages auf seiner Vorlage bereits eine seinen persönlichen Idiosynkrasien entsprechende Hand vorfand.

Die einfachste Erklärung für sämtliche Befunde der letzten Abschnitte liegt sicher darin, dass auch die Bilder in St. Paul von Joseph Mages gemalt wurden. Darüber hinaus gibt es keine zwingenden stilistischen Gründe, diese Bilder mit dem Kreis um Franz Joseph Spiegler in Verbindung zu bringen oder speziell mit Anton Morath, in dessen lang gestreckten Figuren gelegentlich etwas von Spieglers Expressivität nachflackert, die häufig aber auch einfach ungelenk wirken. Ein so organisches Ensemble wie die um das Kreuz versammelten Figuren auf der Benediktspredigt würde man ihm z. B. kaum zutrauen.

Man kann sich des Verdachts nicht erwehren, dass Booz die Bilder nicht zuletzt deshalb mit dem Namen Morath versah, weil er aufgrund ihrer wahrscheinlichen Provenienz aus St. Blasien auch ihre Entstehung im dortigen Umfeld ansiedeln wollte. Nachweisliche Bezüge zu St. Blasien sollten bei der Suche nach dem Maler dieser Bilder aber nicht allzu stark im Vordergrund stehen; denn die Kunstsammlung von St. Blasien enthielt sehr wohl Bilder, deren Maler, so weit bisher bekannt, keine Verbindungen zum Kloster hatten und

die doch auf dem ein oder anderen Weg in den Schwarzwald gelangten.²⁹ Im konkreten Fall der beiden Benediktszenen könnte man sich z. B. vorstellen, dass Kontakte zwischen St. Blasien und Ottobeuren eine Rolle spielten.

Nicht vergessen werden darf allerdings, dass St. Blasien zwar bisher nicht als Auftraggeber Mages' bekannt ist, dass Mages aber (wie bereits mehrfach erwähnt) auf vielfache Weise mit dem deutschen Südwesten und dem angrenzenden Elsaß verbunden war: So soll er sich seinem frühen Biograph Ahorner zufolge vor seiner Niederlassung in Augsburg u. a. in Straßburg aufgehalten haben und später wiederholt mit Aufträgen in Colmar und Straßburg betraut worden sein;³⁰ gesichert ist, dass er 1751 in Augsburg die Tochter des aus dem Elsaß zugewanderten Malers Johann Georg Rothbletz heiratete³¹, dass er für Pfaffenheim³² und Ebersmünster im Elsaß sowie für das badische Säckingen tätig war; und dass sich 1765/66 der aus dem Elsaß stammende Maler Johann Jacob Sorg in seiner Werkstatt aufhielt.³³ Man sollte es also nicht prinzipiell ausschließen, dass Mages auf seinen Wegen im deutschen Südwesten auch nach St. Blasien kam und dass in den Benediktszenen trotz des offensichtlichen Zusammenhangs mit Ottobeuren der Reflex eines solchen Kontaktes vorliegt, dass Mages z. B. die verkleinerten Varianten seiner Altarbilder direkt für St. Blasien schuf.

²⁹ Vgl. z. B. Hirschings Hinweise zu einer „Skizzen-Galerie“ in St. Blasien, „darinn die meisten Skizzen der in St. Blasien geschätzten Fresco-Maler, eines Spiegler's, Droger's [Trogers], Knoller's, Wenzinger's u.a.m. aufbehalten werden.“ Friedrich Karl Gottlieb Hirsching: Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen V, Erlangen 1792, S. 86; zitiert nach: Zinke (wie Anm. 1), S. 278.

³⁰ Vgl. Anm. 15.

³¹ Albert Hämmerle: „Johann Georg Rothbletz“, in: Das Schwäbische Museum 1925, S. 132.

³² Pfaffenheim, Notre-Dame du Schauenberg, Altarbild Heimsuchung Mariens, signiert und datiert 1758.

³³ „Sorg quitte cette ville [Mannheim] pour Augsbourg le 5 juillet 1765. [...] A Augsbourg il travaille successivement chez plusieurs peintres, d'abord chez Joseph Hartmann, peintre décorateur et peintre verrier, puis chez le peintre verrier Joseph Meyer, enfin plus longtemps chez le peintre Joseph Mages [...] Sorg reste dans son atelier jusqu'au 13 avril 1766. Enfin c'est à Augsbourg qu'il se convertit au catholicisme.“ Adolphe Riff: „Un peintre strasbourgeois du XVIIIe siècle : Jean-Jacques Sorg“, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art I (1922), S. 65 – 79, hier: S. 68. Riffs biographische Angaben zu Sorg basieren auf dessen handschriftlicher Autobiographie in der Bibliothek des Grand Séminaire in Straßburg. Werke von Joseph Hartmann (Tiengen [Kr. Waldshut] 1721 – Augsburg 1788) tauchen mehrfach in der Nachbarschaft von Mages' Werken auf: Nach Oberschönenfeld lieferte Hartmann das Hochaltarbild; in Schloss Hardt (Kr. Augsburg) freskierte Mages die Schlosskapelle, Hartmann das Treppenhaus (1769; alle Fresken 1946 durch Brand zerstört). Ahorner (wie Anm. 15, S. 305) weist die Wandfresken zum Leben und Wirken des hl. Augustinus in Hl. Kreuz Mages zu (siehe auch Stoll, wie Anm. 21); andererseits ist eine Entwurfszeichnung zu einem dieser Fresken bezeichnet „J Hartmann fec 176[...]“. (Peter Prange [u. a.]: German Master Drawings from the Wolfgang Ratjen Collection 1580 – 1900, Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington 210; Kat.-Nr. 35, S. 122 – 123).

IV Die Predigt des hl. Benedikt

Wendet man sich nun den Bildinhalten zu, so lassen sie sich dank der Benediktsvita Gregors des Großen zwar ohne größere Probleme entschlüsseln; die Wahl der Bildgegenstände, die Art und Weise, wie die Textvorlagen umgesetzt werden, und die Unterschiede zwischen den Versionen in St. Paul und Ottobeuren verdienen aber doch ein näheres Eingehen.

Dass auf dem Bild des Ottobeurer Benediktsaltar (östliches Querhaus) der predigende Ordensgründer zu sehen ist, mag auf den ersten Blick nicht weiter bemerkenswert erscheinen; tatsächlich handelt es sich aber um ein Thema, das in süddeutschen Benediktinerkirchen vergleichsweise selten für ein Altarbild gewählt wurde und weit weniger populär war als z. B. die Lichtvision des hl. Benedikt oder sein Tod. Als Erläuterung der Predigtszene kann herangezogen werden, was Gregor im achten Kapitel über das Wirken des Heiligen an dem Ort schreibt, an dem das erste Kloster des Benediktinerordens (Montecassino) entstehen sollte:

Ein befestigter Ort mit Namen Casinum liegt am Abhang eines hohen Berges ... Mit seinem Gipfel ragt er gleichsam in den Himmel. Dort stand ein uraltes Heiligtum, wo nach dem Brauch der heidnischen Vorfahren die einfältige Landbevölkerung den Gott Apollo verehrte. ... An diesen Ort kam nun der Mann Gottes. Er zerstörte das Götterbild, stürzte den Altar um, holzte die heiligen Haine ab. Im Tempel des Apollo errichtete er ein Oratorium zu Ehren des heiligen Martin, und an der Stelle des Apolloaltars erbaute er ein Oratorium zu Ehren des heiligen Johannes. Den Leuten, die ringsum wohnten, verkündete er beharrlich die Frohe Botschaft und rief sie so zum Glauben.³⁴

Die in St. Paul und Ottobeuren in ihren Grundzügen identische Bildanlage ist stark durch hierarchische Strukturen geprägt: Benedikts Oberkörper und Kopf überragen als Scheitelpunkt eines pyramidalen Aufbaus sowohl die ihm zu Füßen lagernden Heiden als auch seine beiden Gehilfen (möglicherweise die hll. Maurus und Placidus, die als Figuralplastiken auch das Altarbild flankieren).³⁵ Der Heilige seinerseits wird überragt von der Statue Johannes' des Täufers, der auf das Patrozinium des von Benedikt errichteten Oratoriums verweist und mit seinen traditionellen Attributen ausgestattet ist: dem Lamm und dem Kreuzstab mit Schriftbänderole (vgl. Johannes 1, 36: „und er [Johannes] blickte auf Jesus, der vorüberging, und sagte: ‚Seht das Lamm Gottes!‘“)³⁶ sowie der Muschel, aus der das Taufwasser fließt. Noch höher empor wächst das Kreuz Christi (hier aus Stämmen von Bäumen zusammengesetzt, die vielleicht einst zum Bestand der nunmehr abgeholzten „hei-

³⁴ Gregor der Große: Der hl. Benedikt. Buch II der Dialoge lateinisch / deutsch. Herausgegeben im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz, St. Ottilien 1995; Kapitel 8, S. 137. Prusinovsky (wie Anm. 9, S. 40) setzt das Thema der Benediktspredigt in Bezug zu den Märtyrerdarstellungen im östlichen Querhaus, in dem sich der Benediktaltar befindet: Mit der Missionstätigkeit Benedikts „findet der leidvolle Weg des frühen Christentums (vgl. die vorhergegangenen Heiligen) ein siegreiches Ende.“ Nach Prusinovsky stehen die Heiligen an den Altären dieses Querhauses außerdem „in enger Beziehung zur Kardinaltugend der Tapferkeit.“ (S. 39)

³⁵ Scheule, wie Anm. 28.

³⁶ Ähnlich Johannes 1, 29: „Tags darauf sah er [Johannes] Jesus auf sich zukommen und sprach: ‚Seht das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt!‘“

ligen Haine“ gehörten). Im Gegenzug stürzt am rechten Bildrand Apollo von einem Podest, das gegenüber dem des Johannes deutlich niedriger ist, was einerseits durch seine Platzierung weiter im Hintergrund bedingt ist, andererseits aber sicher auch symbolisch zu verstehen ist.

Der Sieg der neuen Lehre wird unterstrichen durch das machtvoll im Hintergrund aufragende Gebäude, das, wie erwähnt, an die Querhäuser der Ottobeurer Kirche erinnert. Man darf es vermutlich mit dem zum Martinsoratorium umgestalteten Apollotempel oder dem neu errichteten Johannesoratorium identifizieren;³⁷ vielleicht soll es auch in einem allgemeineren Sinn das von Benedikt auf dem Berg errichtete Kloster repräsentieren, die Keimzelle des Benediktinerordens. Die Gestaltung dieses Gebäudes in Anlehnung an die Ottobeurer Kirche wäre dann eine visuelle Verdeutlichung des Gedankens, dass auch Ottobeuren in der von Montecassino ausgehenden monastischen Tradition steht, wie möglicherweise auch die Martinskapelle und der Johannesaltar in Ottobeuren bewusste Rückbezüge auf Benedikts Wirken an diesem Ort darstellen.³⁸ Man könnte gegen diese Interpretation ins Feld führen, dass es chronologischen Gesichtspunkten widerspricht, wenn auf dem Bild einerseits die Zerstörung der heidnischen Götzenbilder noch nicht ganz abgeschlossen ist, andererseits aber ein von Benedikt initiiertes Bau bereits fertig gestellt ist. Doch begegnet es bei Historienbildern des 18. Jahrhunderts immer wieder, dass sie auf den ersten Blick einen ganz bestimmten Moment einer Erzählung darstellen, bei näherem Hinsehen sich dann aber doch über strenge Chronologie hinwegsetzen und mehrere Phasen eines Geschehens simultan darstellen.

Vergleicht man nun die Fassungen in St. Paul und in Ottobeuren, so werden vermutlich die unterschiedlich gestalteten Zuhörergruppen links vom Kreuz als erstes ins Auge fallen. Wesentlich interessantere Abweichungen lassen sich freilich an der Peripherie beobachten, und zwar bei den die Predigt antithetisch flankierenden Statuen. Auf dem Bild in St. Paul hält Johannes den Kopf sowie den Arm mit der Taufmuschel noch gesenkt, gerade so, als solle die Taufe der zu seinen Füßen versammelten Heiden, auf die Benedikt mit seiner Missionstätigkeit hinarbeitet, bereits im Vorgriff angedeutet werden. In Ottobeuren hingegen erhebt er Kopf und Arm, so dass in Symmetrie zum rechten Arm Benedikts ein Zeigegestus in Richtung Kreuz entsteht. Dies betont die in obigem Zitat aus dem Johannesevangelium zum Ausdruck gebrachte Rolle des Johannes als Prediger, der auf Christus hinweist. In Kombination mit dem über ihm aufragenden Kreuz mag man auch an das Wort des Täufers in Johannes 3, 30 denken: „Er [Christus] muss wachsen, ich aber muss kleiner werden.“

³⁷ Scheule (wie Anm. 28) spricht von einem Gebäude, „das vermutlich den Apollo-Tempel darstellen soll, aber auch an die Westfassade der Klosterkirche Ottobeuren denken lässt.“ Aufgrund dieser Ähnlichkeit und des Umstands, dass auf dem Bild der Triumph des Christentums thematisiert wird, ist es unwahrscheinlich, dass das die Bildwirkung stark mitbestimmende Gebäude tatsächlich den Tempel des überwundenen Kultes darstellen soll (und nicht das durch seine Umgestaltung entstandene Oratorium).

³⁸ Scheule (wie Anm. 28). 1732 beteiligte sich neben anderen deutschen Benediktinerklöstern auch Ottobeuren an einer Spendenaktion für Montecassino, zu der offenbar Kardinal Pier Marcellino Corradini aufgerufen hatte. (Feyerabend, wie Anm. 13, Band 3, 1815, S. 708). Es ist allerdings wenig wahrscheinlich, dass dieser bereits länger zurückliegende Vorgang Einfluss auf Themenwahl oder Bildkonzept des Altarblattes hatte.

Die Aufrichtung der Figur lässt außerdem Johannes als Repräsentanten des Christentums noch nachdrücklicher als Triumphator über das heidnische Gegenstück am rechten Bildrand erscheinen; gleichzeitig wird die Entmachtung des Götzen Apollo in Ottobeuren wesentlich wirkungsvoller in Szene gesetzt als im Bild in St. Paul. Im kleineren Bild präsentieren die Beinstümpfe und die Lyra auf dem Podest sowie die dahinter undeutlich erkennbaren weiteren Fragmente die Zerstörung als abgeschlossen, während in Ottobeuren der letzte Akt des Zerstörungsprozesses gewissermaßen dramatisiert wird: Oberkörper und Kopf sind bereits abgebrochen und zu Boden gefallen; die muskulösen Beine hingegen werden genau im Moment des Stürzens festgehalten.

Dabei ist zu beachten, dass dieser Sturz nicht durch direkte menschliche Einwirkung erklärt werden kann. Der Zustand der Statue auf dem kleineren Bild könnte darauf zurückzuführen sein, dass Menschen vor dem im Bild festgehaltenen Augenblick Hand angelegt haben; in Ottobeuren hingegen ist niemand zu erkennen, der den sich eben vollziehenden Sturz ausgelöst haben könnte. Dies verdeutlicht, dass die auf dem Bild versammelten Vertreter und Zeichen des Christentums durch ihre geistige Macht den Götzen zu Fall bringen; und während die zumindest in der Zweidimensionalität der Bildebene bestehende Nachbarschaft von Benedikts Hand mit dem Rosenkranz und den Beinfragmenten bereits in dem kleineren Bild vorgegeben ist, wird das symbolische Potenzial dieses Nebeneinanders in Ottobeuren noch betont: Hand und Fußsohle sind fast exakt auf einer Horizontalen angeordnet; der Bewegungsimpuls des fallenden Beines führt weg von der Hand, d. h., die stürzende Figur weicht vor dieser Hand zurück. Der Standfläche, die sie zurücklässt, hat sich bereits die Kukulle Benedikts bemächtigt; auch dies ein neues Moment in Ottobeuren.

Allein durch diesen als Wunder dargestellten Sturz ohne physische menschliche Intervention gewinnt die Statue in Ottobeuren ein gewissen Eigenleben. In besonderem Maße ist es aber die Art und Weise, wie die Beine in der Luft strampeln, die suggerieren, dass es sich nicht einfach um eine zerbrechende Steinplastik handelt, sondern eher um ein von einem Podest stürzendes Wesen. Ein weiteres Moment verstärkt den Eindruck, dass der Stein be-seelt ist, d.h., dass die antiken Götter hier nicht als eine bloße Fiktion zu verstehen sind, die der Realität des Christentums weichen müssen, sondern als Dämonen, Teufel, Widersacher Christi: In dem schmerzlich geöffneten Mund Apollos scheint sich das Bewusstsein seiner Entmachtung zu spiegeln, einer Ohnmacht, die auch in seiner Blindheit bzw. Augenlosigkeit zum Ausdruck kommt, denn das linke Auge wird vom Rahmen abgeschnitten, das rechte nur durch eine Höhlung angedeutet.³⁹

³⁹ ‚Augenlos‘ ist auch der Götzenpriester in Mages’ Langhausfresko in Häder (Kr. Augsburg): Der ausgestreckte Arm, mit dem er dem im Ölkessel gemarterten hl. Vitus eine Götzenstatue entgegenstreckt, verdeckt die obere Hälfte seines Kopfes.

V Ein Gebet der hl. Scholastika wird erhört

Den beiden Bildern mit Benedikt und Scholastika liegt zugrunde, was Gregor in Kapitel 33 seiner Benediktsvita berichtet:

[Scholastika] war gewohnt, ihren Bruder [Benedikt] einmal im Jahr zu besuchen. Der Mann Gottes ging jedesmal zu ihr hinunter zu einem Gut des Klosters, das nicht weit entfernt lag. Eines Tages kam sie wie üblich, und ihr ehrwürdiger Bruder stieg mit einigen Jüngern zu ihr hinab ... Bei Einbruch der Dunkelheit hielten sie miteinander Mahl. Während sie noch am Tisch saßen ... wurde es spät. Da flehte ... seine Schwester ihn an: ‚Ich bitte dich, laß mich diese Nacht nicht allein, damit wir noch bis zum Morgen von den Freuden des himmlischen Lebens sprechen können.‘ Er antwortete ihr: ‚Was sagst du da, Schwester? Ich kann auf keinen Fall außerhalb des Klosters bleiben.‘ Es war so heiteres Wetter, daß sich keine Wolke am Himmel zeigte. Sobald aber die gottgeweihte Frau die Weigerung ihres Bruders hörte, fügte sie die Finger ineinander, legte ihre Hände auf den Tisch und ließ ihr Haupt auf die Hände sinken, um den allmächtigen Gott anzuflehen. Als sie dann das Haupt vom Tisch erhob, blitzte und donnerte es so stark, und ein so gewaltiger Wolkenbruch ging nieder, daß weder der heilige Benedikt noch die Brüder in seiner Begleitung einen Fuß über die Schwelle des Hauses setzen konnten ... Da er das Haus nicht verlassen konnte, blieb er gegen seinen Willen ... So konnten sie die ganze Nacht durchwachen, in heiligen Gesprächen ihre Erfahrungen über das geistliche Leben austauschen und sich gegenseitig stärken.⁴⁰

Während die Predigt des hl. Benedikt in süddeutschen Kirchen des 18. Jahrhunderts eher selten begegnet, kann man dies von der oben zitierten Begegnung Benedikts und Scholastikas nicht behaupten. Aber auch wenn die entsprechenden Bilder in St. Paul und Otto-beuren (westliches Querhaus) damit prinzipiell ein beliebtes Sujet aufgreifen, so gehen sie doch ganz eigene Wege. Die Fresken und Altarbilder des 18. Jahrhunderts zeigen in der Regel nämlich die Endphase dieser Erzählung, in der Benedikt und Scholastika in ihre nächtlichen „heiligen Gespräche“ vertieft sind. Es sind dies dann mehr oder weniger statische Bilder, die den Betrachter auch dann noch zur Andacht anleiten können, wenn er darauf nur zwei Heilige bei ihren spirituellen Übungen wahrnimmt; die genaue Kenntnis dessen, was vorhergegangen ist, ist für eine angemessene Rezeption nicht unbedingt erforderlich. Auf den beiden hier zu besprechenden Bildern hingegen kommt ein früherer Moment der Erzählung zur Darstellung, in dem einerseits Benedikt noch dazu entschlossen ist, in sein Kloster zurückzukehren, andererseits die Erkenntnis, dass dies nicht möglich ist, unmittelbar bevorsteht; es handelt sich gewissermaßen um den Wendepunkt in dem ‚Psychodrama‘ zwischen Bruder und Schwester. Auf diese Weise kommt eine ausgesprochen

⁴⁰ Gregor der Große, wie Anm. 34, S. 189 f. Zur Einbindung der Darstellung in das Otto-beurer Gesamtprogramm vgl. Prusinovsky (wie Anm. 9), S. 41: „Die drei Altäre im westlichen Querhaus der Kirche können unter dem Motto der Kardinaltugend ‚Klugheit‘ zusammengefaßt werden. Auffällig ist hier sofort, daß fast nur lauter hl. Jungfrauen und Frauen die Altäre zieren.“

handlungsbetonte Komposition zustande, die ohne Kenntnis der Erzählung weitgehend unverständlich bleibt.⁴¹

Dass der Heilige im Aufbruch begriffen ist und den beiden im Hintergrund sichtbaren Gefährten folgen will, die ihm offenbar vorausgegangen sind, signalisiert er durch seine ausgestreckte Hand. Zunächst scheint es, dass die Zielrichtung ‚nach draußen‘ auf dem kleineren Ölbild anschaulicher zum Ausdruck gebracht wird, da hier eine große Bogenöffnung einen unverstellten Blick ins Freie gewährt, während auf dem Altarbild zum einen der Torbogen weiter zurückversetzt und seine Öffnung weit weniger dominant ist und sich zum anderen Wolkenschwaden zwischen die weisende Hand und den Torbogen geschoben haben. Bei näherem Hinsehen kann aber auch das Bild in St. Paul in dieser Hinsicht nicht ganz überzeugen: Benedikt weist dort, genau genommen, nicht in den Hintergrund auf die ins Freie führende Bogenöffnung, sondern nach links in einen Bereich, der durch den Bildrand abgeschnitten und damit für den Betrachter nicht näher bestimmbar ist. Damit driften auch die Bewegungsrichtung seiner Gefährten und die Richtung, die er selbst offenbar einschlagen will, auseinander. Auf dem Altarbild ist dies korrigiert: Hier deutet die Hand klar in die Bildtiefe zum Tor hin.

Die Haltung der Scholastika orientiert sich genau am Wortlaut des oben zitierten Textes. Diesem Text zufolge „fügte sie die Finger ineinander, legte ihre Hände auf den Tisch und ließ ihr Haupt auf die Hände sinken, um den allmächtigen Gott anzuflehen“. Die Bilder zeigen sie dann, wie sie unmittelbar im Anschluss an das Gebet, die Hände noch gefaltet, „das Haupt vom Tisch erhob“. Dabei lehnt sich das Bild in St. Paul noch enger an den Text an, indem Scholastika hier einen Tisch vor sich hat, der gleichzeitig als Standfläche für das Kruzifix genutzt werden kann; ein insofern wichtiges Requisit, als es darauf verweist, dass Scholastika eben noch dabei war, „den allmächtigen Gott anzuflehen“. Andererseits erlaubt es der Verzicht auf den Tisch in Ottobeuren, Scholastika als eine raumgreifendere und die Bildwirkung stärker mitbestimmende Figur in Szene zu setzen.

Das Aufziehen des Gewitters ist auf dem Bild in St. Paul überzeugender in das Geschehen integriert als auf dem Altarbild. Auf dem kleineren Bild sind durch den Torbogen links dunkle Wolken mit rötlichen Blitzen sowie ein diagonal niedergehender Regenvorhang erkennbar und geht die Bewegung des Oberkörpers der Scholastika in diese Richtung; bis zu einem gewissen Grad entsteht sogar der Eindruck, dass sie den Blick zu dieser Antwort des Himmels auf ihr Gebet erhoben hat. Auf dem Altarbild hingegen werden Blitze in der neuen Bogenöffnung rechts angedeutet, allerdings so schwach, dass sie zunächst wohl kaum wahrgenommen werden. Man könnte spekulieren, dass die bräunlichen Wolkenschwaden oberhalb von Benedikt, die auch einen Teil des blauen Himmels am linken Bildrand verdecken, ebenfalls eine Wetterverschlechterung andeuten sollen; in erster Linie interpretiert man sie aber wahrscheinlich einfach als Stützkissen für die Engel.

⁴¹ Die Darstellung ist immerhin so ungewöhnlich, dass sich der Katalogeintrag im *Tausendjährigen St. Blasien* (wie Anm. 6) nicht einmal festlegen will: „Ob die hier wiedergegebene Episode darauf [auf Gregors Kapitel 33] Bezug nimmt, läßt sich allerdings nicht mit Sicherheit feststellen.“

Diese Präsenz von Engeln im Altarbild stellt sicher den auffälligsten Unterschied zur kleinen Fassung dar. In ästhetischer Hinsicht ist diese Präsenz auf jeden Fall als Bereicherung zu werten: Zum einen füllt das Engelspaar auf der Wolke auf ansprechende Weise die fast schon gähnende Leere, die sich auf dem kleineren Bild oberhalb Benedikts öffnet;⁴² zum anderen ist der Engel links unten eine gelungenere und interessantere Figur als die wie erstarrt wirkende Nonne, die auf dem anderen Bild seinen Platz einnimmt. Nicht zuletzt erlauben die Engel zusätzliche Farbakzente in einem Bild, dessen Kolorit ansonsten stark von schwarzen Ordenshabiten geprägt wird.

Fragt man sich nun, ob es andere als nur dekorative Gründe gab, die in der Erzählung Gregors nicht erwähnten Engel mit ihren Blüten- und Fruchtgehängen in das Altarbild zu integrieren, so könnte man vermuten, dass sie verdeutlichen sollen, dass hier ein Wunder geschieht, „das die Kraft des allmächtigen Gottes nach dem Herzenswunsch einer Frau gewirkt hatte“, ⁴³ dass sie gewissermaßen die Gebetserhörung personifizieren. Dazu passt, dass die nach oben gerichteten Augen Scholastikas als Blick auf die Engel verstanden werden können; dazu passt auch ein eigentümliches Detail im Zusammenhang mit Benedikts Abtsstab: Auf dem kleineren Bild hat er ihn, zum Aufbruch bereit, schon ergriffen; auf dem Altarbild ruht der Stab an einen Tisch (?) gelehnt und es scheint, als sei eine Kordel sowohl um die rechte Hand des Engels als auch um den Stab geschlungen – dem Stab ist damit eine ‚himmlische Fessel‘ angelegt und Benedikt wird sich nicht mit ihm entfernen können.

Ein Detail wie dieses oder auch die beziehungsreiche und symbolträchtige Gestaltung der flankierenden Statuen auf dem Altarbild mit dem predigenden Benedikt verraten, dass auf die Konzepte der beiden Altarbilder bis in die Einzelheiten hinein einige Sorgfalt verwendet wurde. Offen bleiben muss, ob es sich hier um Ideen des Malers handelt oder um Vorgaben durch ein Mitglied des Konvents.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Das tausendjährige St. Blasien (wie Anm. 1), Band 1: Katalog, S. 290

Abb. 3, 5: Das tausendjährige St. Blasien (wie Anm. 1), Band 1: Katalog, S. 291

Abb. 2, 4, 6: Verfasser

⁴² Eine vergleichbare Leere, nur schwach abgemildert durch zwei Puttenköpfe und die Hl.-Geist-Taube, herrscht im oberen Drittel von Mages' spätem Altarbild der Hl. Sippe in Oberschönenfeld (um 1768).

⁴³ Gregor der Große (wie Anm. 34), S. 191.

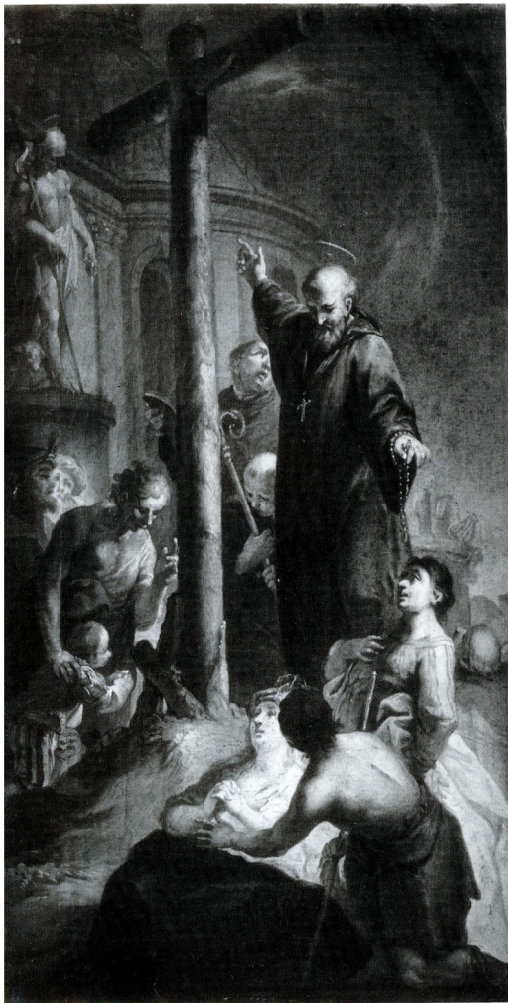


Abb. 1: Joseph Mages
Predigt des hl. Benedikt
St. Paul im Lavanttal



Abb. 2: Joseph Mages
Predigt des hl. Benedikt
Ottobeuren



Abb. 3: Joseph Mages
Die hll. Benedikt und Scholastika
St. Paul im Lavanttal



Abb. 4: Joseph Mages
Die hll. Benedikt und Scholastika
Ottobeuren



Abb. 5: Joseph Mages
Die hll. Benedikt und Scholastika
St. Paul im Lavanttal



Abb. 6: Joseph Mages
Hl. Joseph von Copertino
Maihingen